

LÉNÁRT TAMÁS

Bizarr festmény, mesebánya és a fotográfia-féle rideg igazság

MIKSZÁTH KÁLMÁN ÉS A FÉNYKÉP

A modernség kultúrtörténetének azon elbeszélése, amely elsősorban a reprezentációs stratégiák alakulásaként próbálja leírni a korszakváltást, szorosan kapcsolva ezt az ipari-technikai környezet megváltozásához, bizonyosan nem a magyar irodalomtörténet leggyakrabban használt narratívája. Ennek többek között az is lehet az oka, hogy egyes elméleti megfontolások mérlegelése mellett a mai intézményi keretek között határozottan „interdiszciplinárisnak” számító, kultúratudományos megközelítésmódot igényel.

A jobb híján médiaelméleti alapozottságúnak nevezhető kérdésfeltevés így módon abban különbözik a hasonló igénnyel fellépő „kontextualista”, társadalomtudományi felfogásoktól, hogy nem csupán párhuzamba állítja, szinkronban vizsgálja az irodalmat más kulturális – jellegzetesen társadalomtörténeti – jelenségekkel, hanem magának a nyelvi alkotásként és kulturális intézményként felfogott irodalomnak a működését is ezek függvényeként határozza meg. Vagyis az irodalom nem csupán a társadalomtörténeti változások reflexiók tere, hanem lényegét, működését tekintve vesz részt a kulturális események dinamikájában, amelyek így tehát nem csak tükröződnek az irodalmi szövegekben, hanem alakítják is azokat.

A fényképezés és irodalom kapcsolata jó példája lehet a kultúratudományos kérdezésmódok illetően alakulásának. A nemzetközi szakirodalom elsőként a „fotográfia kultúrtörténetét”, azaz egy már a kortársak számára is fontos találmány megjelenésének és elterjedésének történetét dokumentálta, amelyben, a 19. század mediális környezetének megfelelően, jelentős – a korabeli képi rögzítéstechnikák kezdetlegessége miatt majdhogynem kizárólagos – szerepet kaptak az írásos források: a találmányra adott első tudományos, és gyakran irodalmi igényű publicisztikai reflexiók és más dokumentumok. Ezek a monográfiák elsősorban a technikatörténetre és a kultúrtörténeti kuriozitásra helyezték hangsúlyt, ezzel tkp. még a fotográfia feltalálásának idejéből származó, technokrata ujjongás látásmódjának léptek örökébe.¹ Egyre nyilvánvalóbbá vált azonban, hogy az „újdonság” sokkal inkább a meglévő stratégiákkal való, hol konfrontatív, hol követő viszonyra utal, vagyis arra, hogy a „fénykép 19. századi használata arra szolgál példával, hogyan telepedhet rá egy új technológia régi szokások-

¹ Ld. pl. magyar nyelven KOLTA Magdolna, *Képmutogatók: A fotográfiai látás kultúrtörténete*, MFM, Kecskemét, 2003., amely, jóllehet a nemzetközi trendekhez képest bizonyos késéssel jelent meg, sikeresen bővíti a hagyományosabb technika- ill. művészeti fotózás-történetek szempontrendszerét a *visual culture* tágabb, kultúratudományos megközelítésmódjával.

ra”.² Ez az igencsak sokszínű fotóelmélet számára elsősorban a fényképezés „esszencialista” megközelítésmódjait kérdőjelezi meg: „a’ fotográfia nem létezik. Nincs identitása, sajátossága vagy specifikus jelentése, amely független lenne a szerteágazó felhasználásmódok kulturális, társadalmi és intézményes kontextusaitól”, szögezi le a „fotográfia korá”-nak lezárulását szem előtt tartó teoretikus összegzés.³

Mindeközben a médiaelméleti szemlélet az irodalomtudományban is a mediális környezetre és működésmódokra irányította a figyelmet, túllépve ezzel egyrészt a hagyományosabb *interarts* szemléletmódokon, amelyek hol esztétista, hol szemiológiai alapokon vélték egymáshoz mérhetőnek a különféle művészeti alkotásokat. Másfelől az irodalom médiumként való értelmezése nyújt lehetőséget arra is, hogy a fényképezést ne csak bizonyos szövegekben előforduló, sajtáságos motívumként, hanem a kultúrtechnikák a korban adott lehetőségeihez mérten az irodalom valós mediális konkurenseként is kezelhessük.⁴

Továbbra is szem előtt tartva a nemzetközi szakirodalmat, a fotográfia és az irodalom viszonyának diskurzusa legkarakteresebben a valóságábrázolás, -ábrázolhatóság kérdései körül forgott: a fénykép megjelenésével egy időben, miközben a találmány a valóság tökéletesen hű megörökítésének ígéretével hódított, az európai irodalmakban a realizmus sok tekintetben hasonló törekvései váltak egyre meghatározóbbá. Ez a meglehetősen leegyszerűsített parallelizmus – hiszen, hogy mást ne mondjunk, nem a valóság ábrázolásáról, hanem *megörökítéséről*, rögzítéséről, rögzíthetőségéről van szó – természetesen nem összemérni kívánja a fotográfiát és az irodalmat, inkább csak egyfajta produktív feszültséget, potenciált jelez, amely elemzésével talán közelebb juthatunk mind a fényképezés kulturális gyakorlatának mibenlétéhez, mind az irodalom ábrázolástechnikáinak, nyelvi lehetőségeinek alakulásához.

Ez a problémafelvetés azonban bizonyos szempontból azt is világosabbá teheti, milyen nehézségekbe ütközik egy ilyen ambíciókkal rendelkező kutatás magyar irodalomtörténeti anyagban: e tekintetben nem csupán a *cultural turn* viszonylag lassú térhódításával, hanem mindenekelőtt a realizmus fogalmának – a nagy európai irodalmakhoz képest – korlátozott irodalmi értelmezéstörténetével kell számolnunk. Hogy mégis érdemes-e foglalkozni a fotográfia hatásával a magyar irodalomban, illetve mennyiben igazodik és tér el a nemzetközi kutatásokban detektált tendenciáktól, azt az alábbiakban három rövid Mikszáth-szövegen kíséreltem meg bemutatni.

² Frédéric BARBIER, Catherine Bertho LAVENIR, *A média története: Diderot-tól az internetig*, Osiris, Budapest, 2004, 189.

³ Susanne HOLSCHBACH, *Einleitung = Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, szerk. Herta WOLF, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2003, 7–21, 7. Herta Wolf kétkötetes tanulmánygyűjteményében ezt a markánsan kontextualista álláspontot elsősorban a 70-es, 80-as évek angolszász fotókritikájának, művészetelméletének tulajdonítja, vö. még Herta WOLF, *Einleitung = Paradigmen der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, szerk. H. W., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002, 7–19, 13.

⁴ „Nem a szövegek motívumtörténeti, elsősorban recepcióesztétikai irányultságú olvasatát kellene feltárni, amely a fényképezést tematizálja és metaforaként építi be a narratív szerkezetébe (ennek irodalomtörténeti jelentőségét semmiképp sem lebecsülve), hanem a médiumként értett fotográfia hatásait az irodalom fogalmára.” Vö. Hubertus von AMELUNXEN, *Photographie und Literatur: Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie = Literatur intermedial*, szerk. Peter V. ZIMA, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1995, 209–231, 212.

I.

A legkorábbi, az 1873-as *A fotográfia regénye* c. szöveg Mikszáth „korai” elbeszélései közül való. A művet a közelmúltban igen alaposan, a fénykép szerepét előtérbe helyezve Eisemann György elemezte,⁵ így most csak a későbbiekben lényeges vonások kiemelésére szorítkozom.

A rövid elbeszélés egy tragikus, ám nem túl összetett szerelem története: az ifjú Lórikát elszakítják Aladártól, aki emiatt elzúllik, majd megcsinálja a szerencsését, de mire vagyonnal visszatér, Lórika már halott; Aladár a hírre elajándékozta vagyonát és sejtetően újfent a zülleszt választja. A címben szereplő fotográfia szerepe mindössze annyi, hogy Lórika egy-egy életszakaszát dokumentálja, ide értve az utolsó képet is, amelyen a halott lány látható. A fényképek tehát nem a cselekményt, hanem a narrációt alakítják. Talán nem véletlen, hogy a képekkel a narrátor rendelkezik – a szöveg kezdő mondata ezt rögtön tisztázza: „Őt arcképpem van tőle”⁶ –, ő mutatja őket az olvasónak, ahogy a történet végén Aladárnak is a halott Lórika fényképét. A fényképek elválaszthatatlanok az elbeszélőtől, az elbeszéléstől, amely így sajátos módon megkettőződik: a cselekmény elmondását ritmikailag tagoló – az elbeszélő „visszatart” egyes fotókat – képek és a részben antropomorfizált, helyenként élőbeszéd gesztusait alkalmazó „mesélő” alkotnak egységet. Erre az egységre, vagyis ennek dinamikájára épül fel az elbeszélés, különös tekintettel arra, hogy a sovány, sablonos cselekmény önmagában meglehetősen érdektelen lenne; a szöveg maga is, legalább is a címválasztás ezt jelzi, a narráció mikéntjében látja önmaga jelentőségét.

Ezt az egységet tehát a kép és a hang olyan dinamikája jellemzi, amelyet akár konkurenciának is nevezhetünk. A fotográfia kimerévítik a szereplő arcát, ezzel egyfelől fényképmivoltuk eleve megelőlegezi, sugallja a halál csöndjét, tragikumát,⁷ másfelől megakasztják, tagolják a mesélő térben és időben áradó narrációját. Az elbeszélői hang, tulajdonképpen ezzel szemben, hol kiolvassa, értelmezi, hol leleplezi („a biggyesztett ajk szépen befödi a kis szemölcsöt”⁸), körül-, sőt, esetenként talán túljárja a fényképeket. A narráció gerincét, továbbra is Eisemann György megfigyeléseihez kapcsolódva,⁹ tulajdonképpen egy többszörös ekphrászisz alkotja, a mesélő a fotográfiaiból kiindulva mintegy újra és újra lendületet vesz a történet elmondásához. *A fotográfia regénye* elbeszélője olyan „kép-mutogató”,¹⁰ akinek a hangja mintegy a fényképek fonákján képződik meg: az élőbeszédszerűség, a megszólalás, a történetmondás antropomorfizált beszédhelyzete, a dagályosságig fokozott, gyakorlatlan Mikszáth-olvasók számára néhol szinte követhetetlen prózastílus¹¹ mind a fotográfiaikhoz

⁵ EISEMANN György, *Egy „regény” fotográfiai – A fotográfia regénye: Mikszáth Kálmán novellájáról = A kis formák mestere (meg a nagyoké): Elemzések Mikszáth Kálmán novelláiról*, szerk. HAJDU Péter, MKT, Veszprém, 2011, 9–19. Ezúton is köszönöm a szerzőnek, hogy a kéziratot megjelenés előtt a rendelkezésemre bocsátotta.

⁶ MIKSZÁTH Kálmán, *A fotográfia regénye* = M. K., *Elbeszélések I. 1861–1873*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Akadémiai, Budapest, 1962, 170–180, 170. [MKÖM 27.]

⁷ EISEMANN, *Egy „regény” fotográfiai...*, 10.

⁸ MIKSZÁTH, 170.

⁹ EISEMANN, *Egy „regény” fotográfiai...*, 18.

¹⁰ A „kép-mutogató” fogalmához Magyarországon részletesen ld. KOLTA Magdolna, *Képmutogatók Pest-Budán*, URL: http://bfl.archivportal.hu/id-221-kolta_magdolna_kepmutogatok_pest_budan.html (2011. 06. 28.), irodalmi vonatkozások tekintetében (Arany János verséről) ld. SZAJBÉLY Mihály, *Intermediális randevú a 19. században*, Pro Pannonia, Pécs, 2008, 58–65.

¹¹ Pl. az anya kéréssel szembeni ellenszenvéről: „Ha pedig az sem használt volna, jutott a nagyságos mama »Conversations-lexicon«-jából drasztikusabb szer is, amitől a jóhiszemű udvarló ajkain egy-

képeket, azok megszólaltatásában nyerik el határozott kontúrjaikat. A narráción, a fikción belül valósul meg a médiakonkurencia, amennyiben a narratív hang rámutat a fénykép csalására és, ha úgy tetszik, képekben gazdag szólamával felülírja azokat. Bizalmatlansága tükröződik szereplőiben: Aladár Lórit hibáival együtt szereti, mint egy „*bizarr* festményt”, majd pontosítja a narrátor, a „kis ördögöt”¹² szereti benne (nem pedig, gondolhatjuk, a csalóka, képszerű szépséget). Lórika pedig „nem nézett bele soha abba a panorámába, amit mutogattak, az ő lelkében másképp volt kiszínezve a jövő képe, és ő csak annak a képnek hitt”.¹³ E megfogalmazások tulajdonképpen a narratív szerkezetben megfigyelteket igazolják vissza, amikor a képszerűség fogalmaival, azokra építve, de azoktól mégis valamiféle távolságot tartva, elhatárolódva beszélnek szerelemről, lélekről, a megjelenés, ábrázolás mikéntjéről.

A mesélő „hang” fölénye mégis leginkább abban jut érvényre, hogy az elbeszélő mindvégig birtokában tudja mind a narratív hangot, mind a fényképeket (amelyek nemcsak birtokában vannak, de adott esetben pl. vissza is tartja őket), még akkor is, amikor sajátos narratív gesztussal mintegy „kölsönadja” ezeket főhősének – ebben is látszik, hogy hang és kép milyen szoros egységbe rendeződik: Aladár maga mondja ki sorsának beteljesülését („Enfin! Ezzel most már hát ez a történet egészen bevégeződött!”¹⁴) és a képek felett is (vég-?)rendelkezik: „Ehhez a fotografiai-gyűjteményhez pedig szerezd meg hatodiknak Lórika szüleinek arcképét. [...] Így aztán egészen teljes lesz a kollekció.”¹⁵ Amikor tehát az elbeszélés a „Sors” nevében fogalmaz meg explicit kritikát a fényképekkel szemben, miszerint a „sorsnak semmi köze ahhoz, hogy kiket festett a fotográfus egy képre, ő nem törődik azzal, hanem külön dobja őket, ha kedve tartja. A sors nem szereti az utánnymatokat, nem plagiator, hanem megtartja a maga eredetiségét mindenütt mindenben”,¹⁶ voltaképpen önmaga narratori fölényét vindikálja a fényképekkel szemben. A képek nem bizonyítanak, legitimálnak; a hitelesség instanciája mindvégig az elbeszélő kezében marad (szólamának hitelességére nem vetül árnyék, ellentétben a képekkel). Ezt mutatja a sors-idézetet követő jelenet, amelyben Aladár bízik szerelmében, hiszen „ott a falon a kép, mely összecsatolja őket örökre”,¹⁷ a narrátor gunyorossága azonban már érzékelteti, hogy a sors, vagyis az elbeszélés fonalát kézben tartó instancia önkényével nem szállhat szembe egy falikép. A fotográfia rögzített, kimerevített állapotát átrendezik az időben rákövetkező események: a kép pillanatnyiségének törekeny valóságát felülírja az időbeliség narratív performanciája.

II.

A második szövegben sokkal határozottabb kontúrokat kap a fotográfia és a nyelvi narráció konkurenciája, a konfliktus azonban itt sem elsősorban hang és kép mediális vagy szenzorikus ellentétei, mint inkább a – hanggal rendelkező – elbeszélői szubjektum integritása mentén alakul ki.

szerre jéggé fagyott az imádottjához röpkedő sóhaj szerelemterhes lehelete.”, MIKSZÁTH, 172. Az idézet „Conversations-lexicon”-ra tett hivatkozásával kapcsolatban ld. EISEMANN, *Egy „regény” fotográfiai...*, 13.

¹² MIKSZÁTH, 171. Kiemelés tőlem: L. T.

¹³ *Uo.*, 175.

¹⁴ *Uo.*, 180.

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ *Uo.*, 173.

¹⁷ *Uo.*, 174.

A „*skvarka*” című 1905-ös tárcsa Mikszáth Horpácson vásárolt telkéről szól. A vidék jellemzésében fő hangsúly a civilizációtól való elszigeteltségre esik: „Vasút nem vezet ide, még országút vagy megyei út sem, postája nincs, telegráfja még kevésbé, a dűlőutakat is a gyepek és laboda veri fel.”¹⁸ A modern kommunikációs lehetőségek felszámolása (mint hamarosan kiderül, az újság kivételével) azonban egy másfajta kommunikációt tesz lehetővé: „feltűnt emlékemben édesapám”, vallja a szerző, majd az öregapja is – mindkettőjük jellemzése a hírközlési technikák archaikusságába torkollik: az apa nem az újságot várja, hanem az esőt figyeli, az öregapa idején pedig a „patkoltató furmányosok hozták és terjesztették a híreket”. Velük lép kapcsolatba a telken keresztül Mikszáth: „Amint közeledik az idő, hogy apámhoz kell mennem, úgy nő bennem a vágy életmódjukat is fölvenni. Ebben a vágyódásban szemeltem ki magamnak a horpácsi kúriát.” Ezután a spirituális kitérő után veszi sorra a környék természeti szépségeit, részben megkapó stílusú leírásokon („öreg fűzfák szegélyzik, s fehér marmancsvirágok himbálják pártáikat a tükrében”), nagyobb részben a szépséghibákon (trágyadomb, repce, régi zsidó temető) élcelődve. Mi sem mutatja jobban a leírt táj idillje és a leíró nyelvezet közötti szoros összefüggést, mint ez az élcelődés: a hibáktól nem mentes környezet csakis az elbeszélő nagyvonalúságának (hogy nem érdekli a repce), sőt, szinte kínosan furfangos magyarázkodásának („Ti. valaha zsidó temető volt az egyik földem végiben. Ejh no, hát mi van abban? Sőt még talán jó. Az apáink többnyire az eleven zsidók miatt pusztultak el. A holt zsidók bizony a kevésbé veszedelmesek.”) köszönhetően válik idillivé. Ehhez hasonlatosan, ám ellentétes előjelekkel rögzíti a szöveg látványos képből a nyelv (írás) és a természeti táj szépsége közötti elválaszthatatlanságot, amely egyben a horpácsi birtok végső oka és indoka: „Kelltem nekem olyan hely, melyről csak én tudjak, mint ahogy az embernek van egy titkos könyve, amiből bátran plagizálhat, mert más nem tud felőle, kellett egy hely, ahol a füvekből, falakból, árkokból, erdőkből a fantázia segítségével témákat hasogassak ki írói mesteriségemhez, ahol nekem öreg fák titkos susogással meséljenek, s patak vize locsogjon.”

A természet (idill), könyv (elbeszélés) és (szubjektív) fantázia szorosan összefüggő, mesterségesen izolált háromszögébe tör be a fotográfia. Megjelenése érdekes módon itt is a halállal kapcsolatos, a fotográfikus megörökítés a halál ellen hivatott hatni, ez azonban kisstíli és erőszakos halál, amelynek vajmi kevés köze van az apákhoz való megtérés mitikus hangulatához: kutyák lelövetését akarja megelőzni a fotográfus. A biográfiailag hiteles (mert, nem mellékesen, fényképpel is dokumentált)¹⁹ esemény a szerző félkomoly elutasítását váltja ki: „Én költött dolgokat akartam innen írni, mesélni a lovaimról, a földjeimről, a fáimról, de a camera obscura beszippantja és odacsapja az olvasó szemé elé a meztelen valóságot.” A fotográfia, amelynek jellemzése a (testi) erőszak és a gépek világának fogalmait vegyíti („meztelen”, „odacsap”, „beszippant”), küldetése kudarcba, pontosabban Mikszáth és Mikszáthné el-lenállásába ütközik: Jelfy fényképész Mauks Ilona tanácsára nem örökíti meg a természeti környezetet (csupán a gyermeket, „ötletszerűen”), az író pedig saját portréját tréfával

¹⁸ MIKSZÁTH Kálmán, A „*skvarka*”, Vasárnapi Ujság, 52. évf., 40. sz., 1905. okt. 1., 634–638. [M- th K - n. névjelzéssel] A következőkben a szöveget a digitális kiadás (*Cikkek, tárcák 1905*, szerk. HAJDU Péter, 2010.) alapján idézem, a lábjegyzettel nem feloldott idézetek erre vonatkoznak, URL: <http://mek.oszk.hu/09300/09388/09388.htm> (2011. 06. 28.)

¹⁹ Vö. *Semmi mozdulat most: Mikszáth Kálmán összes fényképe, válogatott ábrázolások*, szerk. DEBRECENI Boglárka, PIM, Budapest, 2010, 33, 65–66. A fényképezkedésről Mauks Ilona emlékezését ld. *Mikszáth Kálmáné visszaemlékezései*, s. a. r. TABÁK András, Mikszáth Kiadó, Horpács, é. n. [2002], 256–257.

súlytalanítja: „Még engemet is lekaptak, amint a padon ülök és csendes pipaszó mellett türellemmel várom a koalíció kormányra jutását.” A tréfa tétje azonban nem csekély, hiszen Mikszáth a felvétel többé-kevésbé önkényes értelmezhetőségét, illetve értelmezésre utaltságát figurázza ki (amennyiben csak ő tudhatja, mi járt a felvétel idején a fejében, ennek következtében pedig azt, hogy mit is ábrázol valójában a kép).

Bármennyire nevetséges színben tűnik is fel a fénykép, a látogatás mégis nyomot hagy a szövegen: a záró két bekezdésben dinamikus és színes képek („muslincák iregnek, [...] színes lepkék kergetőznek pajkosan”) mellett a horpácsi birtok szinte kizárólag akusztikus effektusokon keresztül jelenik meg: „Hát a rigófütty, távoli kaszapengés, mókus zöreje, falombok zúgása? Bolondság, bolondság. Nem lehet a „grundot” levenni sohasem.” Vagyis hangsúlyosan éppen azok a vonások erősödnek fel a nyelvi leírásban, amelyek *nem* rögzíthetők a korabeli fotótechnika segítségével.

Végül pedig visszatér a „lélek festészetének” metaforikája, amellyel Mikszáth úgy őrzi meg a táj piktoralitását, hogy radikálisan szubjektivizálja az élményt, pontosabban annak közölhetőségét: „az én szemem, lelkem, melyre csak az a piciny földdarab mosolyog, nyájasan, bizalmasan, másképpen látja azt. Leírni, lefesteni a 'skvarkát' csak én tudnám, ha volna hozzá elég színem, szavam.”

A kis tárca egyfelől látványosan bizonyítja, hogy a reprezentációs stratégiák demarkációs vonala Mikszáth számára nem elsősorban a mediális-szenzorikus értelemben vett hang (vagy akár írás, nyelv) és kép, hallás és látás között (amint az a pár évvel később jelentkező avantgárd törekvésekben már tetten érhető),²⁰ hanem a biológiai-szellemi egységnek (totalitásnak) látott alkotó szubjektum integritása és az őt fenyegető mechanikus, „lemeztelenítő” fénykép technikája között húzódik. Másfelől azonban ennek a romantika örökébe lépő, ám sokhelyütt mindmáig mérvadó koncepciónak naiv technikaellenessége is idomul a megváltozott mediális környezethez: Mikszáth tájleírásának akusztikuma, dinamikája, nyelvi humorának változatossága itt nehezen érthető másként, mint az új konkurens kihívására adott válaszkísérletnek.

III.

A harmadik, igen rövid szöveg, Mikszáth Jókai-könyvéhez (1907) csatolt *Epilogja* nemcsak műfajában tér el az eddigiektől; a fotográfia itt sem a narrációban, sem az elbeszélte világban nem jelenik meg, csupán az érvelésben használt metaforák között tűnik fel. Ugyanakkor ez a szöveg, feltehetően műfaji sajátosságai és Jókai feltétlen tisztelete (valamint az életrajz keltette valós feszültségek, kritikák, vádaskodások filológiai bizonyítható sora)²¹ miatt, különösen érzékenyen és átgondoltan foglalkozik az ábrázolás kérdéseivel.

Mikszáth két problémakört vet fel, amely a Jókai-életrajz során nehézséget okozott: egyfelől az ábrázolni kívánt személy bensőjének megközelíthetlensége – erre alkalmazza Mikszáth a nevezetes selyemgubó-hasonlatot –, másfelől a perspektivizmus dilemmája, hiszen

²⁰ Erről ld. pl. KÉKESI Zoltán, *A költészet és a technikai médiumok = Az esztétikai tapasztalat és medialitás*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2004, 273–288, 275–276.

²¹ A *Jókai Mór élete és kora* megírásának és megjelenésének körülményeiről ld. a kritikai kiadás vonatkozó kötetét: MIKSZÁTH KÁLMÁN, *Jókai Mór élete és kora I-II.*, s. a. r. REJTŐ István, Akadémiai, Budapest, 1960, 1/209–246. [MKÖM 18–19.]

„ahány szem annyiféle Jókai és Jókai-környezet él a kortársak tudatában”.²² A két nehézség, kivált az utóbbi, panaszos hangvételő, súlyos aporetikába torkollik: a Raleigh-anekdota voltaképpen a valósághoz való közvetlen – érzékszerveken keresztül – hozzáférést tagadja.²³

Ebből a pontból indul Mikszáth saját munkájának metaforikus megfogalmazása, amelyben az életrajzírást egy épület romjainak – „közjegyzői pedantériával” végzett – lajstromozásához hasonlítja, amely épület azonban nem épülhet meg újra, hiszen hiányzik belőle a régi egység: ez hivatott jelképezni a bemutatandó személy „egyéniségét”. A hasonlattal azonban Mikszáth nincs megelégedve, itt kap szerepet először a fotográfia: „De sántít a hasonlat a campanilével, mert az elvégre holt tárgy. Mindig egyforma, változatlan s egy fotográfia is megmutatja milyen volt. Ám az élő ember folyton változik, minden nap más-más és mégis mindig ő maga az.”²⁴ A felvetés, amely minden bizonnyal az *Epilog* tetőpontja, alapját továbbra is a romantikus subjektumkoncepció képi, a hangsúlyok azonban máshova, az egység időbeliségére, illetve holt és élő megkülönböztethetőségére esnek. A fotográfia immár nem erőszakosan megbontja az alkotói subjektum egységét, hanem a fotografikus rögzítés – me-revsége, pillanatnyisága – nem képes az élő (személyiség) valóságának megörökítésére, ábrázolására.

A művészet, amely korábban a campanile újraképzése kapcsán került elő, ígérete éppen az, hogy ezt, vagyis a változás állandó, mégis törekény egységét meg tudja ragadni. Ezt Mikszáth újfent festészeti metaforákhoz nyúlva fogalmazza meg: „Nos, hát melyikhez nyúljak a Jókai Mórok közül? Mert csak egyetlen egyet szabad lepingálnom, de összhangban kell lennie a többivel mindnyájával.”²⁵ Amikor Mikszáth „Jókai Mórok”-at emleget, a fotográfia szemléletmódját veszi át – felsorolása a különböző Jókai Mórokról valamiféle virtuális fotóalbum lapozgatását imitálja.²⁶ A fénykép nem egy erőszakos technikai eszköz, hanem a világ időbeli széttöredezettségének és a hozzáférés ebből fakadó perspektivizmusának metaforája. A művész tekintete tehát esély arra, hogy a pillanatképekre széttöredezett személyiséget, életet egységben láttassa. Ez az esély lesz a szöveg zárlatában a „művész igazság”-ának garanciája a „fotografus-féle rideg igazsággal”²⁷ szemben. Ez a művészetfogalom tehát már nem az alkotó

²² MIKSZÁTH KÁLMÁN, *Epilog* = M.K., *Jókai Mór élete és kora*, II/185–190, 186.

²³ „Sir Walter Raleigh felől olvasom, hogy ez a Towerba zárva, világtörténetének második részén dolgozott, midőn az ablaka alatt veszekedést hallott; de ugyancsak részt vett abban egy barátja is, kivel másnap beszélgetvén a civakodás felől, az általa nézete szerint pontosan megfigyelt esemény minden részletének ellene mondott. Elgondolkozva akkor arról a nehézségről, melybe távoli események hű leírása ütközik, mikor abban is tévedhetett, ami saját füle hallatára és szeme láttára történt, kéziratóban levő kéziratát megsemmisítette.” *Uo.*

²⁴ *Uo.*, 188.

²⁵ *Uo.*

²⁶ „A tarokkozó bácsit a klubból, vagy a kokárdás nyalka ifjút, aki 1848. március 15-én a nép előtt forradalmi szónoklatot tart? Ahhoz a Jókaihoz nyúljak, aki merengve jár kampós botjával hálóköntösben rózsái közt? Úgy képzeljem-e el, amint a cercle-nél egy finom udvaronc gesztusaival cseveg a királynéval?

Mind ismerem a különféle Jókaiakat; látom lelki szememmel a köhécselő pápai diákokat és látom az udvarias aggastyánt, aki utolsó útján Abbáziából jövet álmosan, fáradtan ügyeleg a túlsúfolt kocsi folyosóján egész éjjel, mert nem jut számára ülőhely a fülkében, hol hozzátartozói aluszna; látom egy helyütt gyermekiesen önzőnek, másutt apostolian nagylelkűnek, csodálatba ejt a szerénysége, de ismerem őt úgyis, mikor önérzetesen mutogatja vendégeinek: »Ebben a karszékben szoktam ülni írás közben, ezzel a tollal írtam meg a 'Szerelem bolondjai'-t.«, *Uo.*

²⁷ *Uo.*, 189.

szubjektumra, hanem a térben szétszaladó valóságtörmelékek egységbe rendezésének ígéretére alapul.

A három kiválasztott Mikszáth-szöveg természetesen nem alkalmas arra, hogy valamiféle „átfogó” képet nyújtson a fényképezés és a kor irodalma, vagy konkrétan Mikszáth Kálmán munkássága kapcsolatáról.²⁸ Hasonlóképpen túlzás volna e rövid példák alapján az életművön belül bizonyos szemléleti, a „világképet” érintő változások, korszakhatárok nyomait vélni felfedezni. Annyi azonban elmondható, hogy mindhárom szövegben, igencsak eltérő módon ugyan, de a fényképezés apropóján a valósághoz való hozzáférés, a valóság ábrázolhatósága, közvetíthetősége kerül előtérbe.²⁹ Ez az episztemológiai érdeklődés³⁰ azonban nem

²⁸ Természetesen nem csupán a három elemzett szövegben ejt szót Mikszáth a fotográfiáról, mindazonáltal a terjedelmes életműben így is meglehetősen kevés reflexió érinti a fényképezést. A fotográfia további, inkább villanásszerű felbukkanásai az életműben jórészt a három elemzett írás vonásait mutatják, némileg leegyszerűsített formában: a fénykép legtöbbször egy látvány megragadhatatlansága kapcsán kerül elő, amely az írói eszköztár szegénységére irányítja a szerző figyelmét az elragadó valósággal szemben. Ld. pl. az 1885-ös *Vásár az operaházban* c. beszámolót: „Elénk, mozgalmos kép tárul a szem elé. A különböző jelmezek ragyogó tarkasága elbűvölő hatást tesz a kápráztató fényözönben. Néhányat bemutatunk képeinken is (akiknek fényképeit fényképészeinktől megszerezhettük), de mi ez a valósághoz képest.

Szem nem győzte nézni, a toll még kevésbé vállalkozhatik a hű leírásra. Szinte kedvet érzünk évelődni az olvasóval a következő logikai felállításal:

Vagy látták önök a vásárt, és akkor fölösleges elolvasni e cikket, mert mi is csak láttuk, nekünk is csak két szemünk van. Vagy nem látták, és akkor kár elrontani az igazi képet valamely bágyadt leírással.” (*Vásár az operaházban* = MIKSZÁTH Kálmán, *Cikkek és kárcolatok* 34., s. a. r. PÉTERVÁRINÉ ERDEY-GRÚZ Helga, REJTŐ István, Akadémiai-Balassi, Budapest, 1992, 62–65, 63. [MKÖM 84.]), vagy *A bandérium* c. 1896-os tárcát: „Úgy, úgy; eltűnt, szétoszlott, mint a köd, mint egy látomány. Aki nem látta, sohase fogja többé látni, de még sejteti se a szépségét, mert nemcsak a toll nem bírja leírni, de úgyszólván a szem sem bírta befogadni, ami eléje tárult, a szem kifáradt a káprázatos pompában, szinte megrészegetett és tompán, érzéketlenül nézte a vége felé. Jöhettek már a szebbnél szebb leventék buzogánnyal, lándzsával, óskori páncélingben vagy medvebőrös kacagányban. A szem kiállott a szolgálatból, az elme megtagadta a benyomások elfogadását. Csak a nagy fönséges hangulat maradt meg. Az ember úgy érezte, hogy az ősei kikeltek sírjaikból és elvonultak előtte. Hogy az egész magyar történelem elléptetett a tengernyi sokaságnak közepette.

De hogy mi volt, hogy volt, elmesélni senki sem tudja.

Pedig ugyancsak rá voltak uszítva a menetre a modern kor »fogdmegei«, a fényképező készülékek, a város száz pontján. Maga a szép özvegy trónörökösne is egy kis kézi gépecskével dolgozott a királyi erkélyen. De milyen halavány dolgok ezek a valósághoz képest.” (*A bandérium* = MIKSZÁTH Kálmán, *Cikkek és kárcolatok* 35., s. a. r. SZ. GARAI Judit, REJTŐ István, Akadémiai-Balassi, Budapest, 1992, 44–45. [MKÖM 85.]

Egyéb szöveghelyek alapján saját és mások portréival szembeni bizalmatlanságról – amely tulajdonképpen *A „skvarka”* és az *Epilog* kapcsán felvetett problémákhoz illeszthető –, valamint *A Noszty fiú esete Tóth Marival* fényképezés-jelenetéről, amelyben „az olvasó érezheti, olyan dokumentum készül itt, amelyet az érintettek közül mindenki másként fog értelmezni”, ld. FÁBRI Anna bevezetőjét, *Semmi mozdulat most*, 3–14, idézet: 9.

²⁹ Vö. „Nekem nagyon úgy tűnik – így távolról –, hogy Mikszáth szövegeinek [...] relativitása nem csupán a szövegek narrációs struktúráját határozza meg, hanem Mikszáth (talán a korabeli kritikai elvárások, normák hatására) a valóság-fogalom viszonylagosságának kérdését, illetve a legkülönbélebb lehetséges valóság-konstruáló diskurzusok működését tematizálja műveinek nagy részében.” MILBACHER Róbert, *Mikszáth Kálmán esete Jókai Mórral, a valósággal (és talán kicsit Kemény Zsigmondal is)* = „*A Noszty fiú esete Tóth Marival*”: *Tanulmányok*, szerk. MILIÁN Orsolya, Gondolat-Pompeji, Budapest-Szeged, 2008, 117–133, 118.

³⁰ Mikszáth „episztemológiájához” ld. pl. HAJDU Péter, *Tudás és elbeszélés: A Mikszáth-kispróza rejtelméi*, Argumentum, Budapest, 2010, 11–57.

csupán filozófiai-világszemléleti önértéke miatt méltó a figyelemre, hanem mert maga a nyelv, az irodalom – bizonyára egyik alapfunkciójának tekintett – ábrázolókéességét érinti. A fotográfia e tekintetben sikeresen „provokálja” a nyelvi leírás meglévő gyakorlatát: az új technikai médiumhoz való írói viszonyulás majdnem mindig visszafogott, óvatos, gyakran elutasító.³¹

A Mikszáth-szövegek a fotográfia és irodalom e korai találkozásának meglehetősen széles spektrumát járják körül. A „*skvarká*”-ban a fényképész a természetben önmagára és írásaira találó alkotó harmóniáját fenyegeti, az *Epilog* fotó-hasonlatai már inkább a „valóságra” vonatkoznak, amely szilánkjait csak a művésznek van esélye összeilleszteni. Ha figyelembe vesszük, hogy az utóbbi esetben a valóság tkp. Jókai „arcképére” vonatkozik, úgy is fogalmazhatnánk, hogy mindkét esetben a fénykép az ábrázoló illetve az ábrázolt szubjektum egységébe vetett hit megrendülését fémjelzi. A zavar mind az írói alany, mind a leírás tárgyának (a valóságreferenciának) oldalán jelentkezik, a fényképezés közbejöttével megváltoznak a jelölés aktusának játékszabályai. A reprezentáció hagyományos, szubjektumközpontú struktúrája egyre inkább a mediális feltételrendszerek függvényeiként jelennek meg; így lesz Mikszáth horpácsi idillje a témát kereső, a természetet szövegekké alakító író és Jelky fotográfus konkurenciaharcának, Jókai Mór életrajza pedig a fényképszerűen széttöredezett valóság egységes művészi szöveggé alakítására tett heroikus kísérletnek színtere.

Mindez, amit A „*skvarka*” és az *Epilog* szövegei látványos díszletei megjeleníteni próbálnak, tulajdonképpen már beleíródik A *fotográfia regénye* narratív struktúrájába is, amennyiben az elbeszélői instancia fényképekre és a mesélő „hangjára” bomlik, amelyek egymást kiegészítve, esetenként ellentétezően, más-más elbeszélői funkciókat (mint például a tanúságtétel és ritmus, logikai összefüggések feltárása és időbeli elrendezés) előtérbe helyezve alkotják a narráció szintjét.

A fényképezés kultúrtechnikájának beszívargása Mikszáth szövegeibe, amely természetesen tematikus értelemben csupán apró, jelentéktelen alfejezete lehet a tekintélyes életműnek, e tekintetben szorosan kapcsolható a kilencvenes évektől kezdődően, azóta is töretlen intenzitással folyó „Mikszáth-újrólvasás” törekvéseihez, amely éppen a „romantikus” és „realista” megkülönböztetés korlátait észlelve, Mikszáthot a modernség és a posztmodern prózairodalmának legfontosabb előfutáraként kísérel meg érteni.³² Az értelmezések elsősorban Mikszáth szövegvilágának rétegzettségére, „relativizmusára”,³³ valamint ezzel szoros összefüggésben prózapoetikai megoldásokra, a „narratív és retorikai stratégiák”³⁴ szerkezetére, vagyis, némi leegyszerűsítő általánosítással, Mikszáth írásainak szövegszerűségére összpontosítottak.³⁵

³¹ Vö. Gerhard PLUMPE német nyelvű korpuszon végzett áttekintő tanulmányával, *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, Fink, München, 1990.

³² E törekvéseket programszerűen fogalmazza meg EISEMANN György kismonográfiája (*Mikszáth Kálmán*, Korona, Budapest, 1998, 5–7.)

³³ A sokat emlegetett „relativizmus” fogalmához Mikszáth kapcsán ld. TAKÁTS József, *Mikszáth-szövegek relativizmusa*, Holmi 1997/11, 1581–1590.

³⁴ Vö. HAJDU Péter, *Narratív és retorikai stratégiák Mikszáth irodalomtörténeti tárgyú szövegeiben = Retorika és narráció*, szerk. H.P. és RITOÓK Zsigmond, Gondolat-Pompeji, Budapest-Szeged, 2007, 9–25.

³⁵ Az említettek kivül az elsősorban prózapoetikai, retorikai újrólvasás egyik legfontosabb dokumentuma: „*A Noszty fiú esete Tóth Marival*”: *Tanulmányok*, szerk. MILIÁN Orsolya, Gondolat-Pompeji, Budapest-Szeged, 2008.

A fotográfia feltűnésének apropóján elemzett szövegek szorosan követik a Mikszáth-kutatás e nyomvonalát (ld. fentebb az *Epilogban* a fénykép-hasonlat és a perspektivizmus összefüggéseit vagy *A fotográfia regényében* a fotográfia beemelését a narratív diskurzusba). A fénykép-motívum vizsgálata így, talán nem teljesen elhamarkodott módon, lehetőséget nyújt arra, hogy Mikszáth prózatörténeti jelentőségének média- és kultúrtörténeti fénytörésben szemlélhessük. Abban, ahogy például Eisemann György – egyébként Rónay György klasszikus, 1947-es tanulmánya alapján – Mikszáth prózapoétikai újszerűségét az elbeszélői „hangnak”, „mint a nem időelvű történetmondás létesítőjének” kikülönüléseként, ily módon a próza „lirizálódásaként” írja le,³⁶ vagy éppenséggel *A beszélő köntös* kapcsán a szöveg „eredeti” történethez képesti másodlagosságát, önmaga által tételezett „újraírtságát” emeli ki,³⁷ nem nehéz felismernünk bizonyos párhuzamokat a „hang” leválásával a fényképek által közvetített leírásról, ahogy az *A fotográfia regénye* narrációjában megfigyelhető. A fotográfia jelenléte módosítja azokat a lehetőségeket és stratégiákat, amelyek útján az írott szöveg hozzáfért a valósághoz (vagy legalábbis megkonstruált egy hozzáférést), és ezáltal világosabb kontúrokkal rajzolja körbe ezen lehetőségek és stratégiák körvonalait, ahogy a fénykép-hasonlat világít rá az *Epilogban* a Jókai-portré egységesíthetetlen sokféleségére. Az új technikai médium okozta „médiakonkurencia” jelentősége tehát ez esetben nem annyira a módosulásokban magukban, mint inkább a meglévő mediális lehetőségek fokozott önreflexiójában, vélt transzparenciájuk csökkenésében jelentkeznek: *A fotográfia regénye* fényképei ebben az értelemben az elbeszélői hang élőbeszédhez hasonlatos jellegzetességeit (pontosabban: az írott szöveg és a „hang” szóbelisége közötti feszültséget) teszik láthatóvá, míg Jelky fényképész betörése a horpácsi idillbe ezen idill „megírtságára”, vagy legalábbis a természeti táj és a szövegek szoros kapcsolatára irányítják a figyelmet.



³⁶ EISEMANN, Mikszáth Kálmán, 28.

³⁷ *Uo.*, 57.